

Ana María Amar Sánchez\*

## ⇒ Apuntes para una historia de perdedores. Ética y política en la narrativa hispánica contemporánea\*\*

La figura del perdedor surge como notable dominante en la literatura hispánica de los últimos cuarenta años del siglo xx. El personaje perdedor anuda distintas problemáticas, funciona como un núcleo que permite poner en relación el discurso narrativo con problemas de política y ética, en la medida en que representa –dramatizadas– resoluciones a conflictos debatidos y analizados por teorías políticas y filosóficas. El perdedor es una figura atravesada por la historia de su tiempo, es el resultado de una coyuntura trágica y, a la vez, se constituye como tal por propia decisión, es decir, deviene perdedor a partir de una consciente elección de vida. Es indudable que relatos con y de perdedores han existido siempre, pero mi interés se concentra en un tipo especial de derrotados, aquellos que no se dan por vencidos, han tomado la decisión de persistir y, tercetos, se obstinan en sus convicciones. El corpus propuesto irá trazando una clara línea divisoria entre derrota y deshonor, entre resistir y transigir, entre el fracaso y el triunfo antiheroico. Los últimos cuarenta años del siglo xx y los comienzos del xxi han visto una notable proliferación de relatos contruidos en torno a esta figura. Un desarrollo tal hace pensar que la literatura trata de analizar, resolver, explicar y, sobre todo, sostener la memoria en torno a múltiples experiencias de derrota. Son relatos que proporcionan, de diversos modos, una respuesta y representan soluciones imaginarias a la pregunta sobre cómo vivir, qué hacer cuando la propia historia se quebró y hay que sobrevivir entre los ganadores. Es decir, son lecturas y representaciones de mundos marcados por el trauma de diversas derrotas políticas. Los textos que me interesan están vinculados entonces de modo particular con la historia; ésta no ingresa a través de héroes y episodios conocidos, sino que se establece una relación “sesgada” con las coyunturas en las que estas narraciones transcurren. El perdedor funciona como una figura metafórica a través de la cual los relatos cuentan versiones diferentes a las de la exitosa historia oficial.

\* Ana María Amar Sánchez es profesora de Estudios Hispánicos en la Universidad de California, Irving. Es autora de dos libros: *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* y *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura. La lista de sus contribuciones es extensa; por ejemplo: “Mass Culture and Literature in Latin America”, en Literary Cultures of Latin America y “Deserted Cities: Pop and Disenchantment in Turn-of-the-Century Latin American Narrative”, en Latin American Literature and the Mass Media. Correo electrónico: [aamarsan@uci.edu](mailto:aamarsan@uci.edu).*

\*\* Este trabajo forma parte de una investigación que analiza, a través de la figura del *perdedor*, los vínculos entre literatura, política y ética en la narrativa latinoamericana de los últimos cuarenta años.

El corpus originario surgió de mi trabajo anterior sobre literatura policial (Amar Sánchez 2000: cap. II) y se amplió con otras novelas y relatos no policiales latinoamericanos vinculados por sus representaciones de estos héroes “perdedores”. En verdad, podría construirse con ellos una saga con hitos como *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *El viaducto* de Darío Oses o *El jardín de al lado* de José Donoso. La inclusión de la literatura española se impuso naturalmente debido a la cantidad de textos que dialogan con los latinoamericanos: España ha regresado, en los últimos años, de la desmemoria al interés casi obsesivo por la historia de los perdedores (y de los vencedores) de la Guerra Civil.<sup>1</sup> Desde el regreso de la democracia, surgió una gran cantidad de relatos que ha tratado de releer desde el presente un pasado olvidado, reprimido y tergiversado. España comenzó a recuperar su historia y la literatura es uno de los discursos que más claramente se han hecho cargo de continuar la tarea de rescate iniciada por los narradores españoles, exilados o no, que fueron víctimas del franquismo en los años inmediatos a la Guerra Civil. Estamos frente a textos que casi medio siglo después intentan saldar viejas deudas con aquella derrota.

Un breve texto de la escritora y filósofa española –exilada durante la Guerra Civil– Maria Zambrano, titulado “El sentido de la derrota”, es una buena introducción para la problemática aquí tratada. El artículo, que data de 1953, apenas alude a las circunstancias concretas de la España republicana, pero es un elogio de las “posibilidades” de la derrota. La reconoce como reservorio de la memoria, como una experiencia llena de alternativas: “Por ellas [las derrotas] se da testimonio de la historia, tal como debería ser [...] Y en ellas se esconde, a veces, el secreto del porvenir [...] se podría decir que la derrota lleva consigo la victoria” (Zambrano 1998: 240). Quizá sea su concepción de la derrota como un espacio de resistencia –y resistencia que mira hacia el futuro– la que más interese para este trabajo: “Los que triunfan se envuelven en su victoria y vienen a ser asfixiados por ella. Y mientras, el derrotado medita [...] Pues en la experiencia de la derrota se descubre más vívida y fuerte que nunca la esperanza” (240-242).

¿Cuál es la importancia del perdedor? ¿Por qué pensar su figura como el punto de articulación de múltiples significaciones en la literatura? El “resto”, lo que queda de las guerras, revoluciones, proyectos históricos derrotados, incluye a los perdedores, a diferentes tipos de perdedores que arrastran consigo el dolor, la memoria, la necesidad de vencer al olvido o de refugiarse en él, la capacidad de resistencia o de adaptación a las condiciones impuestas por el vencedor. Este “residuo” no puede eliminarse fácilmente, cualquiera sea la estrategia llevada adelante por los triunfadores, el pasado no puede ser borrado. Más allá de los múltiples intentos de instaurar el olvido, surge la necesidad de situarse frente a lo que Alain Badiou (1995) llama *acontecimiento*, esa situación que exige una toma de decisión del sujeto para sostener la memoria de lo ocurrido y la propia identidad. La literatura que aquí se discute responde a esta necesidad a través de diversas formas de representar al perdedor.

Hay que entender que esta afirmación de la pérdida no consiste en una vocación o una aceptación del fracaso; por el contrario, estar entre los perdedores, no ceder, es

---

<sup>1</sup> Dos números de la revista *Quimera* son índice del interés por el tema en los últimos años: “Las sombras del silencio: escritura y antifranquismo” (núm. 236, noviembre de 2003) y “La narrativa breve del exilio republicano” (núm. 252, enero de 2005).

alcanzar otra dimensión del triunfo.<sup>2</sup> En este sentido, es necesario recordar cómo insiste Badiou en ligar la ética a la política. No hay ética en abstracto, sostiene el filósofo francés, toda ética está en situación y se define de acuerdo a la política a la que pertenece. La ética es entonces fidelidad del sujeto a una verdad que siempre excede la opinión o el sentido común de una época. Badiou propone una ética de la convicción, y en eso consiste su noción de resistencia, en las antípodas de la capacidad de adaptación. La convicción es ese empecinamiento capaz de atravesar las condiciones más adversas, capaz de llevar a los antihéroes de estos relatos a la aceptación de la muerte, el olvido, la soledad, los márgenes. Si el no ceder es un principio clave de la ética, podría pensarse que los protagonistas de las novelas y cuentos aquí tratados, lejos de ser fracasados, son héroes éticos. Puesto que ceder, resignarse, pactar, es perder la dignidad y la identidad; la exigencia es persistir, continuar a pesar de las circunstancias adversas. Es interesante que Badiou considere el fracasar como una categoría política y el ceder una categoría ética: de este modo, desde su perspectiva, el único héroe posible es aquel cuyo triunfo consiste en no haberse traicionado y no haber cedido frente a los “vencedores”.

Personajes como los protagonistas de *Manual de perdedores* del argentino Juan Sasurain y *Perder es cuestión de método* del colombiano Santiago Gamboa no se han resignado ni pactado, poseen, por el contrario, lo que Badiou denomina una ética “prometeica”, que, a la inversa de todo pacto con el presente, se juega por un porvenir. En la medida en que pactar con ese presente victorioso es olvidar el pasado y traicionarse a uno mismo, la “fidelidad a una verdad”<sup>3</sup> (Badiou 1995: 125) es una forma de la memoria, de la lucha por su conservación. No pactar es recordar, sostener un proyecto que se juega, contra toda garantía, por esa verdad; de ahí la íntima ligazón entre ética y política en el pensamiento de Badiou. Por lo tanto los héroes que aquí interesan encarnan, mejor que muchos ensayos teóricos, una respuesta ética y un proyecto de acción frente a las derrotas históricas del siglo XX: ellos resisten, recuerdan y no aceptan el olvido, por eso mismo no pactan con los vencedores. Obstinados en construir un espacio de resistencia, su rechazo a incorporarse al nuevo estado de cosas no significa una actitud pasiva, sino un modo de construir o reconstruir tenazmente el camino de una futura victoria. No hay que olvidar que la palabra “derrotero” deriva de “derrota”, que en una de sus acepciones antiguas significó “rumbo”, “camino abierto rompiendo obstáculos”. La resistencia es entonces una forma de abrir caminos para reconstruir un mundo después de la pérdida.

<sup>2</sup> En el caso de la literatura latinoamericana relacionada con las dictaduras de los últimos treinta años, la mayoría de los críticos suele leer desde la noción más obvia de “derrota política” y fracaso de un proyecto histórico, estableciendo una relación poco mediatizada entre el texto y los hechos históricos. Idelber Avelar (2000) sostiene que la derrota histórica y el duelo subsiguiente implica también una derrota para la escritura y un “duelo por lo literario”. En ningún caso ve estas ficciones como formas imaginarias de resolver ese duelo que, en muchos casos, proponen otras alternativas para el término derrota. Por otra parte no se trata solamente de una experiencia de duelo: hacer el duelo es elaborar el olvido y resignarse. Nada más lejos de la propuesta de estos relatos, en todo caso, en ellos el duelo forma parte de una lucha, de la resistencia y de la insistencia en la memoria y el “triunfo” de la resistencia.

<sup>3</sup> “Se llama “verdad” (una verdad) al proceso real de una fidelidad a un acontecimiento. Aquello que esta fidelidad produce en la situación” (Badiou 1995: 125). Según señala Badiou, es con respecto a los sujetos, que son las circunstancias locales de un proceso de verdad, que puede hablarse de una “ética de las verdades”.

Michel Onfray denomina *principio de Antígona* al empecinamiento ético que no acepta complicidades con el poder (Onfray 1999: 264). En su notable trabajo sobre “el rebelde” o “el libertario”, Onfray define una estrategia que puede asimilarse con la de los personajes aquí considerados. Se trata de instalar “la ética y la política sobre el perpetuo *terreno de la resistencia* [...] Resistir, es decir, nunca colaborar, nunca ceder, guardar para sí todo lo que hace la fuerza, la energía y la potencia del individuo que dice no [...]. Los rebeldes [...] colocan su orgullo muy por encima de las prebendas ofrecidas por la colaboración con los poderes establecidos” (Onfray 1999: 183-185).<sup>4</sup> Es interesante cómo este trabajo propone para el libertario los mismos presupuestos básicos que definen al perdedor y cómo su concepción del rebelde y de la capacidad de resistencia se encuentra unida a la de insumisión. El ensayo deja claro que la conducta del héroe perdedor no implica de ningún modo la pasividad; por el contrario, Onfray asocia insumisión a la intransigencia del que no pacta. El único éxito posible es entonces el mantener esa distancia y no connivencia con el poder.

¿Cómo sostener el recuerdo? ¿Cómo mantener la memoria viva? Los textos parecen debatir este conflicto y proponer un camino, una resolución imaginaria que contradice las soluciones propuestas por los vencedores en el mundo real. Los héroes “memoriosos” recuerdan la historia de los vencidos y se reconocen como perdedores, porque como dice Reyes Mate “sólo recuerdan los *sobrevivientes*, [...] no es el recuerdo de los vencedores sino el de los vencidos el que crea la esperanza” (Mate 1991: 212-224).<sup>5</sup> El éxito de los vencedores construye el presente y borra el pasado; sólo cuando se hace valer este pasado de los vencidos y se lo incluye, la ética puede ser política; es decir, sólo cuando se cuestiona un presente construido sobre los cadáveres del pasado se practica lo que puede llamarse una ética de la convicción.<sup>6</sup> Asumir el camino de los perdedores como única conducta ética posible, ser consecuente, persistir en el rechazo al presente de los triunfadores es una forma de resistencia, y de triunfo, de la memoria.

Los perdedores entonces, no sólo son antihéroes, sino que también son personajes que arrastran consigo la historia de su tiempo. Esto es especialmente notorio en una figura como el detective protagonista de *Manual de perdedores*, su vida y su cuerpo describen una parábola de la historia argentina: fue policía y se retiró asqueado al ver torturar a un hombre. Tortura, desaparición, pasaje de las fuerzas de policía a detective marginal, desde el primer golpe contra Perón al último, de la desaparición del cuerpo de Evita a las de la última dictadura militar. Su fracaso es la sinécdoque de una derrota histórica. Una trayectoria similar propone *Sombra de la sombra* de Paco Ignacio Taibo II: los cuatro protagonistas están ligados a la historia de México en el período revolucionario, su derrota es la de la revolución: son la sombra de esa sombra en que se convirtió la revolución. *Sombras* que son sinécdoque de una pérdida más amplia; términos como *sombra* y *melancolía* que surgen al pensar en los años “de derrota”, están presentes como elementos constitutivos de la identidad antiheroica en muchas de las representaciones ficcionales del período.

<sup>4</sup> La bastardilla es del autor.

<sup>5</sup> La bastardilla es del autor.

<sup>6</sup> Reyes Mate, siguiendo a Weber, propone una ética de la convicción que consiste en ser consecuente con los propios principios y actuar sin tener en cuenta las consecuencias que pudieran derivarse. Nótese aquí las coincidencias con la posición de Badiou.

Si bien tiene en el relato policial ejemplos paradigmáticos, el héroe perdedor como forma de representación ético-política se encuentra también en otros géneros. *Arcángeles. Doce historias de revolucionarios herejes del siglo XX*, también de Paco Ignacio Taibo II, reitera la misma figura en un texto no ficcional e indudablemente político. En la “nota del autor”, agradece a Miguel Bonasso el haberle inspirado el libro a partir de unas palabras que recuerdan las de los protagonistas de novelas como *Manual de perdedores* y *Respiración artificial* del argentino Ricardo Piglia: “Hay que hacer el elogio de la derrota”. De este modo, la propuesta de *Arcángeles* se abre hacia otras formas de relato, ficciones, testimonios, historia. La frase de Taibo en el prólogo podría encabezar una larga colección de textos: “En medio de tanto culto a la victoria, éstas son historias de tremendas y no por ello menos heroicas derrotas. Historias que tienen que ver con la tenacidad, el culto a los principios, la política entendida como moral trágica y terrible” (1998: 12).

La derrota es entonces la dimensión de un triunfo ético-político: las citas que colecciona el protagonista de *Perder es cuestión de método* conforman un conjunto de máximas con las que se podrían identificar los héroes de muchas novelas del período. El periodista del relato de Gamboa insiste: “Yo no quiero ganar” y “No siempre ganar es lo correcto”. Esta última frase remite al sentido fundamental que adquiere el perder: en un mundo corrupto donde los gobiernos son responsables de los crímenes y las leyes protegen a los asesinos, el triunfo siempre es sospechoso, sólo es posible cuando se ha pactado y se han aceptado connivencias con el poder. Por eso señala Belmonte, el protagonista de *Nombre de torero* de Luis Sepúlveda “sé perder, y en estos tiempos eso es una gran virtud” (Sepúlveda 1994: 73).<sup>7</sup> Perder resulta así una forma de triunfo que ubica a los protagonistas más allá del sistema y les proporciona otra clase de éxito. Ser un antihéroe perdedor, formar parte de los derrotados garantiza pertenecer a un grupo superior de triunfadores: el de los que han resistido y fundan su victoria en la orgullosa aceptación de la derrota.

Aunque es fácil encontrar en la extensa tradición detectivesca, tanto latinoamericana como española, a este antihéroe perdedor, en la mayoría de los relatos el código policial se ha sido desplazando hasta casi desaparecer y ha sido absorbido por el relato político. Más que una forma del género policial que se politiza, puede pensarse aquí en que el género pierde protagonismo y queda en un segundo plano, sosteniendo la trama apenas como un hilo conductor. Esto vale especialmente para algunas novelas del chileno Ramón Díaz Eterovic (al que me referiré más adelante) y para los cuentos del español Manuel Vázquez Montalbán de *Historias de política ficción*, en particular “La guerra civil no ha terminado” y “Aquel 23 de febrero”.<sup>8</sup> En ambos no es la investigación del enigma policial el centro de atención, al menos ésta pierde su lugar protagónico en la medida en que los fantasmas de la guerra, la confrontación entre vencedores y vencidos, derrotados y traidores gana espacio. Los dos cuentos giran en torno a la persistencia de la memoria y la imposibilidad de cerrar las viejas heridas producidas por la guerra. A pesar de que un personaje admite que nadie quiere recordarla en una “una sociedad de amnésicos”, los cuentos representan su vigencia,

<sup>7</sup> El título de la novela de Gamboa también proviene de una frase del personaje Belmonte: “Perdí. Siempre perdí. No me irrita ni me preocupa. Perder es una cuestión de método” (Gamboa 1997: 27).

<sup>8</sup> Los dos títulos responden mucho más al tópico de la guerra que al del género policial: la conexión del primero es clara, el segundo “Aquel 23 de febrero” se refiere a la fecha del levantamiento fascista de Tejero durante los primeros años de la democracia.

a través de los crímenes del presente que desencadena aquel pasado ya tan distante. Los viejos roles, las venganzas, el miedo se han prolongado a lo largo de los años. Los dos cuentos de Vázquez Montalbán condensan muchos de los ítems que otros relatos desarrollan; en particular, el diálogo entre el detective de “Aquel 23 de febrero” con la asesina franquista proporciona una de las definiciones más interesantes para este trabajo:

—Usted es de esos imbéciles que estarían incluso dispuestos a militar en un bando perdedor, a sabiendas de que es un bando perdedor.

—Los vencedores suelen ser repugnantes (Vázquez Montalbán 1989: 162).

El fragmento describe con precisión la perspectiva de los perdedores y la mirada que los textos proponen sobre los ganadores. Los antihéroes de los relatos de Juan Sasturain, Paco I. Taibo II, José Donoso, Darío Oses, Juan José Saer, entre los latinoamericanos, y de Rafael Chirbes, Dulce Chacón, Manuel Rivas entre los españoles, podrían protagonizar esta escena. En particular, *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas reúne a ambas figuras: el perdedor ético, el médico, intelectual e incorruptible, cuyas semejanzas con los antihéroes latinoamericanos son absolutas y su antagonista, el vencedor despreciable, el fascista asesino. Sin embargo, éste es de alguna manera el vencido si se lo compara con la trayectoria impecable del doctor: “[...] era un viejo rojo irreductible que había sido condenado a muerte en 1936 y que salvó el pellejo de milagro [...] Después del presidio, había vivido exiliado en México, de donde no quiso regresar hasta la muerte de Franco. Seguía con sus ideas...” (Rivas 1998: 12). Por su trayectoria y su vida sin transacciones se diferencia del asesino Herbal que carga con el peso de un pasado siniestro. Aunque la memoria depende aquí de los recuerdos del vencedor, se halla filtrada por un narrador que lo distancia y convierte a Herbal en una figura patética y despreciable, capaz de reconocer “que las noticias de los derrotados suelen ser las más fiables” (111). Esto diluye el enfrentamiento entre las figuras opuestas y deja al fascista en un espacio secundario: el texto opta claramente por el antihéroe republicano y perdedor.

La última novela del mexicano Jordi Soler, *Los rojos de ultramar*, fusiona los dos espacios histórico-geográficos a que pertenece este corpus. Es interesante ver cómo en el momento de más expansión de estas representaciones surge un texto que reúne de algún modo los dos ámbitos, las “dos orillas” en que transcurren sus historias.

El relato de Soler narra el destino de un grupo de perdedores españoles exilados en México desde el presente de una escritura que se propone reconstruir aquel pasado, la historia de un abuelo, es decir, una genealogía. Como en muchos relatos de este corpus, la búsqueda de “la verdadera historia” y la lucha contra el olvido sostienen la narración que surge a partir de unas memorias escritas por el abuelo del narrador. El relato es entonces una investigación en busca de los hechos olvidados, una escritura a partir de la pérdida y de la ausencia. La novela recompone la memoria incompleta, la historia acallada, llena vacíos, se origina así en la carencia y en la escritura fragmentada, oculta durante medio siglo en el diario del abuelo. Es entonces, también búsqueda de una identidad<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Los epígrafes acentúan la relación identidad/memoria que plantea la novela, el poema de Luis Cernuda (“Como esta vida que no es mía/Y sin embargo es la mía/Como ese afán sin nombre/Que no me pertenece y sin embargo soy yo”) y el de W. B. Yeats (“And what if my descendents lose the flower”).

y de un anclaje entre dos mundos ligados por el exilio. Dos escenas en el primer capítulo desencadenan la escritura: en la primera, en México, el abuelo le entrega al protagonista sus memorias, la historia de “cinco ex combatientes republicanos que décadas después de haber perdido la guerra, en plenos años sesenta, desde su trinchera en la selva de Veracruz, seguían batallando contra el general Franco” (Soler 2005: 13). La otra escena transcurre en Madrid, en la universidad, donde el mismo personaje comprueba el desconocimiento que los estudiantes tienen del exilio y la persecución franquista, el episodio ha sido borrado de la historia oficial de España. La conjunción de ambos episodios, de la escritura y el olvido, originan el relato y la obsesiva búsqueda del nieto, quien reconstruye la historia, la completa y trata de sacar a la luz lo que ha permanecido oculto. Como señala el narrador de *Los rojos de ultramar*: “haber heredado una guerra perdida había interferido en nuestra forma de mirar el mundo” (175). Por ese motivo inicia un viaje hacia el pasado para conocer el campo de concentración en el que estuvo su abuelo, un espacio borrado, que no está en ninguna parte, ni siquiera en los folletos y los textos de la historia del lugar en el que ha prevalecido la voluntad de olvido. No quedan vestigios del paso de los republicanos, la única señal es un poste semioculto, una *ruina* donde el protagonista deja un *bolígrafo*: ante la ausencia y la falta de memoria deja un “rastro”, clava en el espacio de la muerte el medio material con que se produce la escritura reparadora. Sólo entonces el narrador puede escribir y completar la historia, asumirla como propia y encontrar la clave oculta, lo omitido en el relato de su abuelo: el proyecto de asesinar a Franco. El fracaso de este plan imposible ha sido el comienzo de la transformación de los viejos perdedores, han quedado suspendidos entre dos mundos, ya no pertenecen a ninguno por completo y mientras Franco celebra los veinticinco años de su triunfo se desmorona el equilibrio que sostenía la utopía del regreso. La identidad del perdedor comienza a cambiar en la medida en que ya no encuentra sentido en la resistencia; el regreso a España, luego de la muerte de Franco, es una nueva forma del fracaso. Las diferencias con el pasado recordado se condensan en la *lengua*: “...el catalán que había preservado [...] y que había transmitido a dos generaciones, era una lengua contaminada, híbrida, con un notorio acento de ultramar” (228).<sup>10</sup> A partir de ese viaje en el que el “regreso a casa” implica la vuelta a México, la condición de perdedor que resiste se transforma y genera un repliegue, una especie de claudicación, de “volverse otro”, que había comenzado en aquel lejano campo de concentración y culmina cuando ya no cabe esperar nada luego del largo exilio sin salida:

El repliegue de Arcadi tenía que ver con su capitulación, con su retirada, era la representación de la derrota, en el fondo se parecía al repliegue de los miles de individuos que vivieron la guerra y que, puestos frente a la memoria de aquel horror, decidieron, como él, replegarse, darle la espalda [...] pensar que esa guerra había sido peleada por otros, en un lugar y tiempo tan remotos [...] que unas cuantas décadas más tarde, apenas queda memoria de esa guerra (234).

El personaje se ha vuelto otro, su identidad cambia y comienza la decadencia que lo vuelve un extraño. *Los rojos de ultramar* dramatiza uno de los posibles “finales” para los

<sup>10</sup> La bastardilla es mía.

antihéroes de estos relatos de resistencia. No parece casual que la novela haya sido escrita por un latinoamericano, un mexicano, y enfoque el exilio español. La distancia y el tiempo transcurridos permiten quizá vislumbrar posibles finales a las viejas historias de derrota. La pérdida, el despojo de la ilusión, no tendrán vuelta atrás a pesar de las viejas esperanzas y los años de resistencia, a pesar de saber muy bien que resistir y recordar es la única forma de apostar al triunfo final sobre los vencedores. Puede pensarse que esta novela hace en el 2005 un “balance” de las pérdidas republicanas y, a la vez, funciona como un espejo anticipatorio donde pueden mirarse los relatos de perdedores latinoamericanos, todavía muy cercanos a las propias derrotas.

Por otra parte, esta capitulación o retirada del protagonista (como la llama el narrador) debe ser distinguida de las formas de transacción o traición que mencionaré en seguida. Se trata aquí de un desenlace mucho más doloroso, de la resignación del perdedor que ha resistido para finalmente aceptar la inutilidad de su lucha, es el perdedor que reconoce lo irreversible de la derrota, pero que no ha transado jamás. Esta pérdida, frente a la cual es mejor el repliegue final, volverse otro, olvidar la lucha sostenida por tantos años construye la melancólica imagen final de la novela:

Le conté que había estado releiendo sus memorias y oyendo las cintas que habíamos grabado y que la idea de hacer algo con todo eso empezaba a entusiasmarme. Mira que eres necio, me dijo, eso fue todo. Después me miró extrañado, como si no me reconociera, y luego volvió al plato de huevos revueltos que se estaba comiendo con la mano (235).

Esta decadencia final recuerda la frase de Blanchot: “el desastre está del lado del olvido; el olvido sin memoria...” (Blanchot 1990: 11). Si bien el texto representa esta dolorosa inflexión de la pérdida, el derrumbe sin consuelo de aquél que sostuvo la esperanza más allá de toda razón, también se propone como la escritura reparadora de ese olvido, de la omisión de la historia. La novela que leemos es el resultado de esa voluntad de memoria, es la lucha por superar el olvido que el narrador asume como propia desde el comienzo. Asunción de una herencia y una genealogía de perdedores y de una escritura reparadora que se reitera como una de las constantes esenciales de este corpus<sup>11</sup>.

## Las formas de la traición

Incluir textos que planteen otras formas de asumir o negar la derrota, que representen a los vencedores, que enfrenten héroes éticos con traidores o “perdedores fracasados”

---

<sup>11</sup> La novela *El vano ayer* de Isaac Rosa (Barcelona: Seix Barral, 2004) es índice de la consolidación del corpus “perdedor”. Se presenta como un proyecto de escritura y de elección del “caso” más interesante o más “probable”; se inicia con un listado paródico de alternativas, de “recetas” para la construcción de una “novela de perdedores”. Presupone entonces la existencia de suficientes relatos como para apelar a la complicidad de un lector capaz de reconocerlos como un corpus más o menos homogéneo. No es casual que se trate de un texto producido en España, en cuya narrativa durante los últimos veinte años se ha vuelto dominante el obsesivo regreso a la Guerra Civil y sus consecuencias en la posguerra y el posfranquismo. Quizá sea posible pensar que el mismo fenómeno surgirá en la producción latinoamericana en un futuro no muy lejano. En cualquier caso, esta reiteración muestra cómo la literatura elabora e imagina respuestas no necesariamente simultáneas o inmediatas a los episodios históricos que representa.



implica nuevas consideraciones. Numerosos relatos proponen al antihéroe antes mencionado y puede pensarse esa figura como la expresión de una solución textual al trauma de la derrota; sin embargo, también surgen otras versiones del perdedor. No todos los vencidos serán perdedores dignos y buscarán diferentes caminos para acomodarse a las nuevas circunstancias. La idea de adaptarse para sobrevivir propuesta por los triunfadores conlleva otros modos de aceptar la derrota, diversas transacciones y múltiples traiciones. La existencia misma de los antihéroes éticos que resisten o pactan se constituye en el enfrentamiento o la diferencia con los vencedores. La literatura, ha dicho Foucault, “más que cualquier otra forma de lenguaje sigue siendo el discurso de la ‘infamia’, a ella le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más intolerable, lo desvergonzado” (Foucault 1990: 201). Si “se instaura en una decisión de no verdad y se ofrece explícitamente como artificio, pero comprometiéndose a producir efectos de verdad que son como tales perceptibles” (201), entonces, en ella podremos encontrar no sólo lecturas del vivir como perdedores, también estarán representados diversas formas de la traición.

Una novela como *El beneficio de la duda* de la chilena Alejandra Rojas, por ejemplo, lleva a pensar en diferentes modos de resolución de la derrota. Los protagonistas son dos perdedores que apuestan a participar del nuevo estado de cosas, de esa democracia chilena llamada transición “aunque la palabra transacción parecía cada día la más adecuada” (Rojas 1997: 125).<sup>12</sup> Ellos han pasado de ser perdedores a ser fracasados y puede aquí hacerse esa distinción siguiendo a Agamben cuando recuerda que “es importante saber distinguir entre derrota y deshonor” (2001: 113). La diferencia la marca el transigir, el ceder, “la mala conciencia y la abjuración con la memoria y la fidelidad” (114). Los dos “héroes” de la novela han aceptado colaborar, por lo tanto ya han pasado de la condición de perdedores que resisten a la de fracasados. Juntos han llevado adelante un diario, *La verdad*, espacio de resistencia que ha ido deslizándose a una neutralidad muy semejante a la claudicación. La probable compra del periódico por el Opus Dei, la huida de uno y el colaboracionismo del otro exponen la magnitud del desastre. El periódico es la sinécdoque de estas trayectorias: resistencia, neutralidad, transigencia y derrota. Desviarse implica fracasar; ésta ha sido la ruta que tomaron los protagonistas: es decir, olvidar, ceder y perder su identidad. Luego de haber sido héroes perdedores fracasan al buscar una salida “negociada”, un camino de concesiones, porque transigir es traicionar el recuerdo y las fidelidades: ésa es la falla (la deshonor) de los protagonistas. El texto no abre así ninguna esperanza de consuelo para ellos. En verdad, son sombras, fantasmas melancólicos, en los que se ha diluido su identidad antiheroica. Enfrentados a las opciones ético-políticas que se abren en la posdictadura, el camino que han tomado no permite el arrepentimiento. Como señala Agamben, “el arrepentimiento es la menos fiable de las categorías morales” (2001: 106). De este modo, la novela se incorpora al corpus a la vez que funciona como la contracara o, mejor, da una vuelta de tuerca al sistema: los protagonistas forman parte de aquellos perdedores que no permanecieron ajenos al triunfo enemigo. Creyeron poder participar sin plegarse a la victoria de los otros y el haber aceptado el pacto y el olvido los lleva a un fracaso peor que la muerte.

La novela chilena *El ojo del alma* de Ramón Díaz Eterovic también transcurre en la posdictadura y muchos de sus personajes han pactado o transado, como los de la novela

---

<sup>12</sup> Un análisis más detallado de esta novela lo desarrollo en Amar Sánchez (2005).

de Alejandra Rojas. El relato enfrenta al perdedor ético con su contracara: el que en algún momento optó por transigir o pasar al bando enemigo. La traición es otra forma, junto con la transacción, en que puede resolverse la pertenencia al bando perdedor.

Como ya lo ha señalado Hans Enzensberger en el capítulo “Sobre una teoría de la traición” de su ya clásico *Política y delito*, la traición está íntimamente relacionada con el poder y por lo tanto con la política. El rol del traidor se define por su condición lábil, cualquiera puede serlo y, a la vez, nadie cree merecer ese nombre. La lógica de este concepto demuestra que “toda modificación radical de las condiciones de gobierno” puede producir un traidor:

Para ponerse al abrigo de tan repentino cambio no queda otro recurso que abandonar inmediatamente las posturas mantenidas hasta el presente y adaptarse a las que desde ahora se ofrecen con la rapidez del rayo; quien no quiera pasar por traidor debe traicionar sin tardanza aquello que antes seguía (Enzensberger 1968: 296).

Ésta es la naturaleza de la transformación propuesta en los textos, si el perdedor se define por su alejamiento del poder y su prescindencia de todo contacto con el vencedor, aquel que opta por traicionar se liga incondicionalmente al ganador y se acerca al poder gobernante. El traidor plantea un vínculo con la política opuesto polarmente a los términos que lo definen como un ejercicio ético.

*El ojo del alma* se construye como un duelo entre el perdedor y el traidor, una búsqueda del primero tras las huellas del segundo, a través de la obsesiva exploración en la memoria que se inicia en el epígrafe.<sup>13</sup> La búsqueda se desencadena con una vieja foto del grupo de estudiantes que incluye al investigador y a un compañero repentinamente desaparecido –como en un eco inquietante de un período ya superado– y se cierra con esa misma foto rota y tirada al río. Entre esos dos momentos el héroe confrontará la imagen del pasado con las figuras del presente, todos antiguos perdedores que han tomado caminos diversos. De algún modo las vidas de los diez ex-compañeros representan las vías que luego de la derrota se abren para los perdedores.

Si bien puede considerarse a la novela como otro relato de la saga policial del autor, lo detectivesco queda muy pronto subordinado al verdadero objeto de la investigación, una indagación en la memoria y el pasado. El detective Heredia, el perdedor, admite que no sirven aquí los métodos tradicionales del género. Ha seguido los caminos normales de investigación y ése ha sido su error, “las huellas en este asunto hay que buscarlas con el ojo del alma” (Díaz Eterovic 2001: 190), es decir, es necesario despejar el polvo del encubrimiento para revivir el horror y rescatar lo olvidado. El duelo entre el antihéroe ético y el traidor que ha permanecido en las sombras durante tantos años, su enfrentamiento a muerte se reitera en muchas novelas y se convierte en un *topos* para este corpus. En esta escena clave, el delator se define por un rasgo característico de otros traidores y asesinos de estos relatos: su condición dual, su lábil identidad. Como agente infiltrado, siempre es “otro”, usa máscaras, simula, finge ser, sentir, vivir en una farsa en la que ya no puede reconocerse.

<sup>13</sup> “Uno es heredero de la historia: es posible ejercer formas más o menos eficaces de amnesia u olvido, pero finalmente no es posible eludir los apremios de la memoria” (7).

Entre esas dos figuras extremas, *El ojo del alma* despliega una galería en que se pueden diferenciar perdedores y fracasados; cada uno de los personajes de la foto ha seguido un destino marcado por el desencanto, la adaptación o la resistencia. Desde el desaparecido, delatado por el traidor, el único que no ha sido tocado por ninguna de las formas del desencanto<sup>14</sup> hasta los “adaptados” a las nuevas circunstancias, aquellos que reniegan de la “pérdida de tiempo” que significó ser perdedor:

—[...] Sólo me pregunto si valió la pena el esfuerzo para al final terminar en el lado de los perdedores.

—¿Perdedores? Diría que supiste cambiar de tren a tiempo. Antes a eso le llamaban oportunismo, hoy creo que le dicen visión de futuro (Díaz Eterovic 2001: 108).

La respuesta establece la distancia entre el antihéroe y uno de sus viejos amigos, también un traidor, o quizá simplemente un complaciente que ha aceptado transigir. Es decir, otra figura opuesta al antihéroe que se define a sí mismo como un resistente, “con la ira de los rebeldes que nunca serán invitados a la mesa del banquete [...] fiel a la imagen de sí mismo que veía todos los días reflejada en el espejo” (247).<sup>15</sup>

Una novela de Vázquez Montalbán, *El pianista*<sup>16</sup> podría leerse como la “versión española” de *El beneficio de la duda* y *El ojo del alma*. *El pianista* —que debería llamarse “los pianistas”, el singular ya privilegia a uno de ellos— contrapone dos figuras: el antihéroe que resistió, asumió la derrota y el fracaso de su carrera por su “fidelidad a una verdad”, y el que optó por la deshonra, pactó con Franco y abjuró de sus principios. La novela debate las opciones ante la derrota, no es casual entonces que la primera parte transcurra en el presente de la escritura, los años ochenta (más precisamente, en 1983), luego vaya retrocediendo hacia el tiempo de los vencedores, 1946, y, en la tercera parte, termine con el momento preciso en que se inicia la tragedia, 1936. Este camino inverso y claramente fechado lleva al lector desde el presente desencantado de la segunda generación de perdedores a los orígenes, al momento en que los dos protagonistas fundamentales del relato se confrontan y asumen sus roles opuestos. Los dos pianistas al estallar la guerra deben decidir entre sumarse a la lucha o cuidar la carrera y permanecer al margen. Esa elección explica la escena clave de la novela, que transcurre en los años ochenta, en una *boite* de travestis donde el viejo pianista perdedor trabaja y donde va a escucharlo una y otra vez el rival que ha desarrollado su carrera a la sombra de Franco. Este encuentro ya había sido narrado en una novela policial anterior de Vázquez Montalbán: *Los pájaros de Bangkok* (1983) lo contiene como un episodio secundario de la trama. Dos

<sup>14</sup> “Pablo Durán era el único que no había sido arrastrado por el agua turbia; su cuerpo, herido y ultrajado, en el lugar desconocido donde se encontraba, seguiría sonriendo con la serenidad de los que tienen sueños y luchan por ellos” (Díaz Eterovic 2001: 247).

<sup>15</sup> El investigador Heredia se define como perdedor en muchas de las novelas en las que es protagonista. En *Los siete hijos de Simenon* lo describen como “alguien [...] que siempre se alistaré en el bando de los que pierden la guerra. Un idealista sin suerte” (Díaz Eterovic 2000: 45). Obsérvese que son casi las mismas palabras del protagonista de Vázquez Montalbán citadas anteriormente.

<sup>16</sup> El autor dice en el prólogo a *Historias de política ficción*: “No oculto mi creencia, tan evidenciada en *El pianista*, de que las promociones que vivieron la guerra civil española alcanzaron una estatura polisémica de imposible equivalencia en estos tiempos de supervivientes sin esperanza” (6).

años después, el fragmento se transforma en la escena central de este relato sobre perdedores y colaboracionistas. En *Los pájaros de Bangkok*, el detective Carvalho llega a la *boite* Capablanca y presencia la misma escena –con muy pocas variaciones– que en *El pianista* observa uno de los personajes, Ventura. El punto de vista de ambos es idéntico; la fascinación que ejerce el músico sobre ellos, también. Los dos protagonistas coinciden en su mirada crítica sobre los que han ido pactando con el nuevo estado de cosas que conlleva el posfranquismo:

–El pianista.  
Musita Carvalho y dirige sus ojos hacia el viejecillo que culmina el subrayado musical...  
(Vázquez Montalbán 1983: 116).

–Mira. El pianista. [...]  
Ventura dio la espalda al local y se quedó frente al mostrador [...] No se atrevía a mirar francamente al músico [...] parecía aguardar la última decisión del pianista [...]  
–Vaya rollo tuyo con el pianista. Cuéntanos y así disfrutamos también todos.  
–Era como un sobreviviente (Vázquez Montalbán 1985: 79-96).

El duelo entre los dos artistas constituye la escena fundante, el eje de un debate que atraviesa toda la novela y se duplica en las dos generaciones que la protagonizan: qué significa ser perdedor y qué significa pactar con los vencedores. De hecho, el relato central narra la dura vida de los vencidos y queda enmarcado por las dos historias –en el presente y el pasado– en que se dramatiza el conflicto entre ambas opciones y se hace explícito en numerosas discusiones:

–Siempre ha sido un vencedor.  
–Hubo un tiempo en que nos daban asco los vencedores (Vázquez Montalbán 1985: 29).  
  
–No sé, llega un momento en que hay que elegir entre ganar y perder [...]  
–Se pierde más tiempo tratando de ganar que aprendiendo a perder con dignidad [...]  
–Todos nosotros somos perdedores (Vázquez Montalbán 1985: 45).

Como en todas las novelas consideradas se reitera hasta la obsesión el mismo debate: en la primera parte, la nueva generación repite la historia de derrota y transacción encarnada en dos figuras antagónicas, Ventura, el lúcido perdedor de los ochenta, y Fisas, que retorna triunfante de Nueva York. En las dos secciones que transcurren en 1936 y en la posguerra los dos pianistas dramatizan la disyuntiva entre lealtad vs. traición y dignidad vs. pacto. El epígrafe a la novela –tomado de la canción *What have they done to my song, ma?*– resume la historia del protagonista: “Fíjate en lo que me han hecho./ Era lo mejor que tenía, han venido éstos y me han/ cambiado la canción, mamá”. Su futuro lleno de esperanzas y éxitos se ha desvanecido al elegir el camino de la dignidad y de la aceptación de la derrota. A su vez, la frase reiterada “le cadavre exquis boira le vin nouveau” define al exitoso sin escrúpulos. En verdad bebe el “vino nuevo” del triunfo, pero su “exquisito cadáver” está condenado a rondar obstinadamente al pianista perdedor que jamás vuelve a “mirarlo”: “el pianista se limitó a cerrar los ojillos y los mantuvo cerrados hasta que Doria desfiló ante él y buscó el camino de la salida” (Vázquez Montalbán 1985: 92). El sobreviviente perdedor sigue siendo la figura de la resistencia y de la

memoria –físicamente vencido pero íntegro en sus lealtades– que une el pasado con un presente en el que un personaje como Ventura recoge su herencia y evita que se instaure el olvido definitivo.<sup>17</sup>

Los dos roles antagónicos, perdedor ético y traidor colaboracionista, encarnan las alternativas extremas que los relatos de este corpus proponen como formas de resolución imaginaria y ficcional de las dolorosas derrotas políticas y de los conflictos históricos vividos. En todos los relatos, bajo los aparentes cambios que traen los nuevos tiempos –la muerte de Franco, la caída de las dictaduras, los nuevos espacios democráticos, las transiciones–, persisten las viejas oposiciones: vencedores y vencidos mantienen su condición porque no parece posible reparar el daño ni restablecer la justicia. La literatura descree de las actitudes compensatorias de los discursos históricos oficiales. Una experiencia histórica similar (una brutal derrota seguida de una horrorosa dictadura) ha sido común a España y gran parte de Latinoamérica; a pesar de que los relatos españoles surgen “desfasados” históricamente y, a la vez, simultáneos con los latinoamericanos, comparten hasta tal punto las mismas estrategias narrativas que es posible constituir con ellos un corpus para pensar y elaborar esas pérdidas. En este sentido, todas las novelas consideradas dramatizan un conflicto de imposible solución, cuestionan la desmemoria y la ausencia de reparación existente en el mundo real y se presentan, en tanto escritura, como discursos en los que sigue vigente la historia y la memoria de los vencidos.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2001): *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.
- Amar Sánchez, Ana María (2000): *Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2005): “Narraciones femeninas de memoria y resistencia”. En: Ortega, Alicia/Rosano, Susana (eds.): “Imaginario femenino en la literatura latinoamericana”. *Revista Iberoamericana*, 71, 210 (enero-marzo), pp. 23-33.
- Avelar, Idelber (2000): *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Badiou, Alain (1995): “La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal”. En: Abraham, Tomás (ed.): *Batallas éticas*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 97-158.
- Blanchot, Maurice (1990): *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila.
- Díaz Eterovic, Ramón (2000): *Los siete hijos de Simenon*. Santiago de Chile: LOM.
- (2001): *El ojo del alma*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Donoso, José (1981): *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral.
- Enzensberger, Hans M. (1968): *Política y delito*. Barcelona: Seix Barral.
- Foucault, Michel (1990): *La vida de los hombres infames*. Madrid: Ediciones La piqueta.
- Gamboa, Santiago (1997): *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Norma.
- Mate, Reyes (1991): *La razón de los vencidos*. Barcelona: Anthropos.

<sup>17</sup> Uno de los personajes que comparte con el protagonista la derrota dice en 1946: “Me gustaría saber escribir [...] para contar todo esto, porque nadie lo contará nunca [...] poder enviar mensajes de naufrago dentro de una botella a la posteridad [...] para que dentro de muchos años, en unos museos especiales, las gentes pudieran revivir por medio de la memoria” (Vázquez Montalbán 1985: 138). El texto, claro, cumple ese deseo de rescate.

- Onfray, Michel (1999): *Política del rebelde. Tratado de la resistencia y la insumisión*. Buenos Aires: Perfil.
- Oses, Darío (1994): *El viaducto*. Santiago de Chile: Planeta.
- Piglia, Ricardo (1980): *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire.
- Rivas, Manuel (1998): *El lápiz del carpintero*. Madrid: Alfaguara.
- Rojas, Alejandra (1997): *El beneficio de la duda*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Rosa, Isaac (2004): *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral.
- Sasturain, Juan (1998): *Manual de perdedores*. Barcelona: Ediciones B.
- Sepúlveda, Luis (1994): *Nombre de torero*. Barcelona: Tusquets.
- Soler, Jordi (2005): *Los rojos de ultramar*. México, D.F.: Alfaguara.
- Taibo II, Paco Ignacio (1986): *Sombra de la sombra*. México, D.F.: Planeta.
- (1998): *Arcángeles. Doce historias de revolucionarios herejes del siglo xx*. México, D.F.: Planeta.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1983): *Los pájaros de Bangkok*. Barcelona: Planeta.
- (1985): *El pianista*. Barcelona: Seix Barral.
- (1989): *Historias de política ficción*. Barcelona: Planeta.
- Zambrano, María (1998): “El sentido de la derrota”. En: Domingo, Jorge/González, Róger (eds.): *Sentido de la derrota*. Barcelona: Gexel, pp. 239-234.